

S CENOGRAFISK STILISERING

Scenemodeller DNS 1967-2007

Keld Hyldig

Innledning

I denne artikkelen vil jeg beskrive og diskutere ulike scenografiske stiliseringsformer med utgangspunkt i scenemodeller fra DNS 1967-2007, vist på utstillingen "Den teatrale illusjon", Bergen Museum (2007). Som grunnlag for mine analyser vil jeg først redegjøre for noen teaterestetiske motiv og prinsipper i forhold til romutforming og scenografisk stilisering, som ble utviklet i forbindelse med fremveksten av det moderne teater i perioden 1890-1930. Disse prinsippene har i stor grad vært retningsgivende for den scenografiske utviklingen i teatret også i andre halvdel av det 20. århundre, og kan således gjenfinnes i scenografier ved DNS 1967-2007.

Reteatralisering og moderne scenografi

Historien om den moderne scenografien begynner omkring år 1900, nært forbundet med historien om det moderne teater. Ideen om teater som en selvstendig kunststart – scenekunst – var en ny måte å tenke om teater, som skulle komme til å få avgjørende betydning for teaterutviklingen i det 20. århundre. Kunstteaterbevegelsen som oppsto omkring år 1900 innebar en distansering fra de realistisk-naturalistiske prinsippene som hadde preget det europeiske teater i andre halvdel av det 19. århundre. Men det innebar også et begynnende oppbrudd fra de litterære normer, som var blitt etablert med klassisismen og etter hvert ble standard i europeisk teater. På 1800-tallet ble en teaterforestilling betraktet som en gjengivelse (representasjon) av en forfatters litterære verk, av det skrevne dramaet. Sentralt

i den estetiske vurderingen sto formidlingen av dramaets "budskap", og i hvilken grad den sceniske representasjonen var en vellykket gjengivelse av dette.

Med kunstteaterbevegelsen begynte man å interessere seg for teater som en selvstendig og egenartet kunstform. I teaterhistorien betegnes dette også som "reteatralisering", fordi man søkte teatrets egenart og ønsket å gjenetablere en teatralitet som man mente hadde blitt fortrenget av klassisismens litterære normer. Med den nye interessen for det teatrale og teatrets egenart ble fokus forskjøvet fra det litterære "budskap" til teatrets egne virkemidler: skuespillernes uttryksmåter og -muligheter, teaterrommets utforming og relasjonen mellom utøvere og tilskuere. Teatrets visuelle-romlige aspekter (omfattende både scenerommets utforming og skuespillernes fremtoning og bevegelser i rommet) kom med dette i fokus. En rekke teatralt orienterte teaterutøvere markerte seg med en ny og tradisjonsbrytende scenekunst. Nye ideer, ikke minst om teaterbygningen og scenerommets utforming, ble formulert i skrift og tegninger (jf. Bergman 1966).

Det nye som begynte i teatret omkring år 1900 må ikke forstås så enkelt som at teatret før 1900 var klassisk litterært og etter 1900 var blitt teatralt. Det må heller forstås slik at fra omkring år 1900 begynte en moderne teatral tenkemåte (reteatralisering) å manifestere seg, som fra da av inngår i et spenningsforhold til de litterære teaterkonvensjoner. (Spennings) forholdet mellom disse to aspektene, det teatrale og det litterære, kan deretter avleses

av de enkelte teaterforestillinger (for så vidt det er tale om oppsetninger som benyttet seg av litterært materiale), samtidig som dette kan ses som en gjennomgående spenning i den helhetsmessige teaterutviklingen i det 20. århundre. Et viktig aspekt ved reteatraliseringen var at teaterregissøren, og med ham scenemaleren/scenografen, ble en kunstnerisk mer avgjørende person enn det som hadde vært tilfellet i det tidligere teatret, som i stor grad hadde vært styrt av skuespillere. Tyske teaterregissører som Max Reinhardt og Leopold Jessner, russiske Vsevolod Meyerhold og Alexander Tairov og franske Jacques Copeau kan ses som typiske representanter for det nye teatrale kunstteater, slik det utviklet seg i ulike retninger gjennom eksperimenter med nye scenografiske løsninger og søking etter en ny skuespillerkunst (jf. René 1976).

Åpne og lukkede scenerom

Typisk for mange av de nye teatralt orienterte teaterutøverne var at de i tillegg til sin teaterpraksis også skrev teoretiske manifeste om scenekunst og teateridealer. Impulsene og påvirkningen på ettertiden fra denne første generasjon av moderne teatralt orienterte teaterutøvere utgikk derfor både fra det praktisk kunstneriske arbeidet og fra teoretiske arbeider. To sentrale teoretikere, som også tidvis var teaterregissører og scenografer, var Adolphe Appia og Edward Gordon Craig. Ideene til disse to teaterteoretikerne (som arbeidet uavhengig av hverandre), viste seg etter hvert å være retningsgivende, for ikke å si paradigmatisk, for regikunsten og især den scenografiske utviklingen i det 20. århundres teater. Begge var opptatt av kunstneriske problemstillinger knyttet til romlighet og visualitet i teatret. Begge ga uttrykk for sine ideer gjennom skrifter og ikke minst illustrative tegninger. Begge brøt med det realistiske illusjonsteater og gikk inn for stiliserte scenografiske løsninger, slik det etter hvert kom til å bli vanlig hos moderne og teatralt orienterte teaterregissører fra ca. 1910 til midten av 1930-årene, og slik det kom til å bli standard i

regiteatret fra 1960-årene og fremover til i dag (jf. Bergman 1966, Bablet 1982 og Innes 2004).

Knut Ove Arntzen har i flere publikasjoner behandlet Appias og Craigs innsatser som grunnleggende for regikunsten og scenografiutviklingen i det 20. århundres teater. Han har beskrevet hvordan deres ulike oppfattninger av rommet kan ses som retningsgivende for to ulike måter en har forholdt seg til scenerommet på i det moderne og postmoderne teater:

Appia orienterte seg i retning av en romlig og plastisk forståelse av scenerommet... [...] Appias romlig-plastiske forståelse av rommets funksjon i teatret har skuespilleren og hans bevegelser som midtpunkt... [...] Dette kan karakteriseres som en åpen arkitektonisk eller monumental forståelse av rommet som tilskuerne skulle ta del i eller oppleve på en romlig måte, det vil si ha følelsen av å tilhøre eller ta del i.

Craigs orientering beskriver Arntzen på følgende måte:

Craigs forståelse av scenerommet krever derimot en viss grad av frontalitet mellom publikum og scenen. Det sceniske rommet skal utstråle en ekspressivitet som oppstår gjennom samspillet mellom lys- og skyggevirkninger og Craigs berømte "screens". Dette innebærer en romlig frontalitet (billedvirkning) som skiller seg fra Appias romlige monumentalitet (romvirkning).

Og videre om forskjellene mellom Craig og Appia:

Forskjellen i forhold til Appia er at publikum ikke selv omslutes av scenerommet, men ser det på avstand. Den ene fjerner seg fra den italienske

titteskapsscenen mens den andre tilpasser den og gir den en ny funksjon. Dermed er forutsetningen lagt for to estetiske hovedlinjer når det gjelder rombruk i det 20. århundres teater, nemlig det åpne rom og det lukkede rom. (Arntzen 1987:82-84)

Den åpne romlige scenografien som Appia etter hvert utviklet, går i retning av rituell fellesskapsdannelse mellom scene og publikumsområde, slik vi senere ser det utviklet hos for eksempel Jerzy Grotowskij og Eugenio Barba. Craigs mer lukkede frontale scenografiformer legger derimot til rette for en individuell estetisk publikumsopplevelse av forestillingen. Disse to grunnformene kan slik danne utgangspunkt for analyser av ulike scenografiske løsninger i teatret i det 20. århundre. Blant de utstilte scenemodellene fra DNS finner man eksempler både på åpne og lukkede scenografier. På teatrets hovedscene, som er en tradisjonell titteskapsscene med prosceniumsramme, finner man hovedsakelig de lukkede frontale scenografier, mens man på den mer fleksible Småscenen og Lille Scene finner eksempler på åpne, romlige scenografiske løsninger, som omfattet både scene og publikums plasser. Men før jeg går nærmere inn på de scenografiske analysene er det nødvendig å utdype begrepet om "stilisering", som med reteatraliseringen, og ikke minst gjennom inspirasjonen fra Appia og Craig, ble et avgjørende trekk ved det moderne teater og især den moderne scenografien.

Stilisering

Begrepet om stilisering er avledet av stilbegrepet, som har en lang og komplisert betydnings- og brukshistorie innen humanistiske fagområder som retorikk, filologi, litteraturhistorie, kunsthistorie, musikkvitenskap etc. Men det er vanskelig, for ikke å si umulig, å gi noen entydig definisjon av hva "stil" betyr. Enhver definisjon av begrepet vil måtte være midlertidig (tentativ) og kontekstuel betinget. To grunnleggende måter å benytte

stilbegrepet på kan dog slås fast:

a) Stil som karakterisering av en individuell *måte* å gjøre eller uttrykke noe på.

b) Stil som kollektive og i den forstand standardiserte (konvensjonaliserte) måter å gjøre eller uttrykke noe på innen en bestemt epoke eller en bestemt avgrenset kultur eller region.¹

Begrepet om "stilisering" synes å være av en noe yngre dato enn stilbegrepet, som har en begrephistorie helt tilbake til antikken. Begrepet om stilisering kan spores tilbake til 1700-tallet, men da hovedsakelig i forhold til skriftlig virksomhet, som for eksempel det å forfatte et brev, og ikke i forhold til kunstnerisk fremstilling og avbildning. (Grimm 1941:2935-2938). I forbindelse med symbolismen og jugendstilens fremvekst på 1890-tallet ble begrepet om stilisering sentralt innen kunstforståelsen. I den symbolistiske kunsten og jugendstilen benyttet kunstnere seg av ulike former for forenkling og abstraksjon – eller stilisering – av i utgangspunktet naturgitte og i den forstand realistiske former. Planter og dyr, men også fremstillinger av mennesker og kulturgitte former ble av symbolistene og jugendstilkunstnerne fremstilt forenklet og stilisert. Man søkte å distansere seg fra den realistiske mimesis-doktrinen og ville i stedet lage kunst som var "kunst" og som sådan kunne representere noe ikke-fysisk eller metafysisk.

I forhold til teatret dukket begrepet om stilisering opp omtrent samtidig i russisk og tysk teater omkring 1905. Stiliseringsbegrepet er sentralt i flere artikler som Meyerhold skrev etter at han hadde vært kunstnerisk leder av det første "teater studio", ved Stanislavskijs Teater i Moskva 1905.² Meyerhold sammenlikner "Det stiliserte teater" med antikkens teater og fremhever den teatral friheten som ligger i å gi avkall på det realistisk-naturalistiske "illusjonsmaskineri". Meyerholds utvikling som scenekunstner illustrerer den nære forbindelse mellom stilisering og søkingen etter et teatralt teater. Den samme koblingen mellom stilisering og teatralitet finner en hos den tyske regissøren Max Reinhardt

i begynnelsen av det 20. århundre. Det var i Reinhardts oppsetninger fra omkring 1905 og fremover at de nye anti-naturalistiske forenkling- og stiliseringstendenser begynte å komme til syne. I samtiden og i teaterhistorien er denne utvikling i iscenesettelseskunsten gjennom Max Reinhardt blitt betegnet som "stilisert realisme" (jf. artikkelen "Max Reinhardt and Stylized realism" i René 1976 (oppr. 1929)). Stiliserte scenografier til Reinhardts oppsetninger var blant annet utformet av Emil Orlik, Alfred Roller og Ernst Stern. Men stiliseringstrenden utviklet seg videre. I mellomkrigstiden finner en mange eksempler på stadig mer radikalt stiliserte scenedekorasjoner ved en lang rekke teatre i ulike land. Ikke minst det ekspresjonistiske teater i perioden 1917-1925 var preget av sterke og ekstreme stiliseringer.

Stilisering er blitt et grunnleggende trekk i det moderne teater, i søkningen etter teatral stil og som uttrykk for distanseringen fra den litterære normativiteten. Begrepet om stilisering er i det 20. århundres teater først og fremst blitt knyttet til scenografisk utforming. Men mange har også søkt å stilisere skuespillerkunsten, til forskjell fra den realistisk-naturalistiske skuespillerkunsten, som har vært dominerende i vestlig teater og film i det 20. århundre. Sentrale eksempler på teaterutøvere som har ønsket og forsøkt å utvikle en mer stilisert skuespillerkunst er Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold, Bertolt Brecht og i det postmoderne teater blant andre Robert Wilson.

Innen scenografisk design har stiliseringstrenden slått helt og fullt igjennom i andre halvdel av det 20. århundre. Det lages knapt noen scenografi i profesjonelt teater i dag som ikke er stilisert på en eller annen måten. Tilsynelatende arbeides det ikke lenger med realistisk illusjon i teatret, men gjerne med realistiske elementer. Stiliserte scenedekorasjoner inneholder ofte realistiske elementer, for eksempel møbler, som fysisk grunnlag for en realistisk skuespillerkunst. Eller realistiske elementer inngår selektivt og/eller stilisert, og kan gjennom dette få ulike former for semantisk eller symbolsk ladning. Et realistisk miljø kan være stilisert

ned til noen essensielle elementer: Et gulv, et bord, en stol, en telefon osv. Et miljø kan være stilisert estetisk i henhold til en epokestil eller noe miljøtypisk. Scenografisk stilisering kan slik synes å være dialektisk avhengig av en grunnleggende realistisk virkelighetsforståelse, idet stiliseringen består i forenkling, seleksjon, estetisering eller underliggjøring av virkelighetsrepresentasjonen.

Scenografiske modeller DNS 1967-2007

Utstillingen "Den teatral illusjon" viser et utvalg av scenografiske modeller fra DNS 1967-2007. Naturligvis er dette utvalget begrenset og gjort på grunnlag av ulike utstillingsmessige vurderinger. Dette kan for eksempel være hvilke modeller som er overlevert, hvilken stand de var i og hvordan de enkelte modeller fungerer rent utstillingsmessig, enkeltvist og i sammenheng med de øvrige modellene osv. Utstillingen med sine 70 modeller fra perioden 1967-2007 mener jeg imidlertid gir et dekkende bilde av de scenografiske trender i denne perioden, slik at noen hovedtendenser kan avleses.

En scenografisk modell, laget før selve teaterproduksjonen, viser ikke alltid hvordan en scenografi til en oppsetning faktisk ble. Mange tekniske, praktiske og kunstneriske momenter spiller inn i prosessen fra en scenografisk modell til den realiserede romlige scenografien i teatret. Sammenlikninger mellom de utstilte modellene og fotografier av de realiserede scenografier, viser at scenografien noen ganger ble nesten nøyaktig som modellen, mens utfallet andre ganger ble ganske annerledes. Mine analyser slik de presenteres i det følgende bygger primært på modellene, men tar også hensyn til de faktisk realiserede scenografiene, slik de er dokumentert gjennom fotografier og i noen tilfeller slik jeg selv erindrer å ha opplevd dem.

Nesten alle de utstilte modellene er, selv om de fremviser forskjelligartede og til dels sterke stiliseringstendenser, basert på en realistisk grunnoppfattelse. Dette kan blant annet forstås i sammenheng med den dominerende psykologisk-realistiske spillestilen i norsk

teater, som gjør at skuespilleren trenger noen realistiske grunnelementer i scenerommet for å kunne fungere i det. Men også i forhold til den dramatikken som har vært spilt og de historiene som har vært fortalt i teatret, er det logisk at scenerommene har måttet inneha realistiske grunnstrukturer. Samtidig som dette naturligvis må ses i lyset av den realistiske virkelighetsoppfattelsen som har preget vestlig kultur i det 20. århundre.

De utstilte scenografiske modellene kan derfor som helhet karakteriseres som "stilisert realisme". Men samtidig med dette grunnleggende fellestrekk, fremviser modellene også store variasjoner i måter å stilisere på, avhengig av scenografens individuelle estetikk, hans/hennes samarbeid med regissøren og påvirkning fra internasjonale trender innen scenografi. Med det i minnet mener jeg allikevel i de utstilte scenemodellene å kunne iakttå noen hovedtendenser i måter å stilisere scenografi på:

- Stilisert realisme
- Episk stilisering
- Rituell stilisering
- Grafisk stilisering
- Symbolsk og allegorisk stilisering
- Abstrakt realisme

Disse ulike stiliseringsformene, som kan avleses av de utstilte scenemodellene, må ikke oppfattes som faste kategorier, men heller som tentative beskrivelser av dominerende estetiske trekk i de enkelte modeller. Mange av modellene fremviser blandings- og overgangsformer mellom ulike måter å stilisere scenografiske rom på. Grafiske stiliseringsgrep kan f.eks. inngå i en episk stilisering, organiske stiliseringsgrep i en symbolsk stilisering etc. Og betegnelsen "stilisert realisme", som jeg har satt på den første kategorien, er som tidligere sagt samtidig en grunnkarakteristikk av alle scenemodellene. Både episk, rituell, grafisk og symbolsk stilisering og abstrakt realisme kan slik forstås som varianter av stilisert realisme.

Stilisert realisme

Noen av scenografimodellene ligger nært opp til en tradisjonell realistisk virkelighetsetterlikning, samtidig som de er preget av en eller annen form for stilisering. Typisk for disse scenografiene dreier det seg enten om historiske stiliseringer eller miljømessige stiliseringer. Gjennom bruken av historiske eller miljøtypiske fragmenter og elementer kan en historisk epoke eller et bestemt miljø representeres i stilisert form.

Et typisk eksempel på en både historisk og miljømessig stilisering viser scenemodellen til *Kirsebærhagen* (1)³ av Anton Tsjekhov, satt opp på DNS' hovedscene 1967 i regi av Ole Grepp og med scenografi av Christian Egemar. Dette var Egemars debut som fastansatt teatermaler ved DNS.



Kirsebærhagen av Anton Tsjekhov, DNS Store Scene 1967. Scenemodell/scenografi Christian Egemar. Fotograf Svein Skare.

Scenemodellen viser interiøret på et russisk gods på slutten av 1800-tallet. Interiøret er satt sammen av arkitektoniske fragmenter (vindusfag, tak etc.) på en slik måte at det er sprekker og åpninger mellom de enkelte elementene. På denne måten sprenge den visuelle interiøriillusjonen. I sprekken mellom dekorasjonselementene er et annet rom synlig: en fond malt i lyse pastellfarger med antydning av en kirsebærhage.

Den stiliserte fremstillingen av et russisk gods fra slutten av 1800-tallet gir både en representasjon av tid og sted samtidig som den bidrar til betydningsdannelsen, blant annet gjennom kirsebærhagens symbolske nærvær.

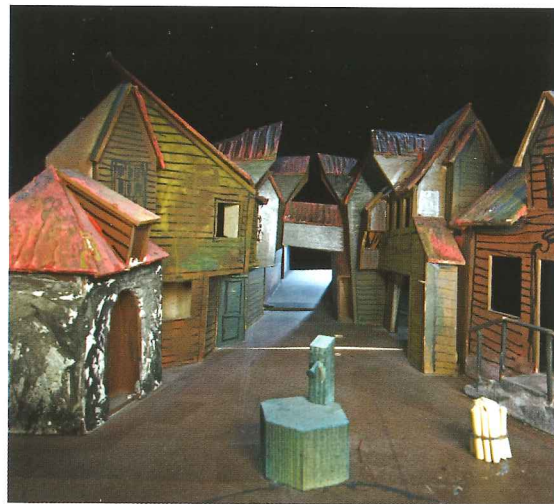
Det er generelt få eksempler på historiske stiliseringer blant de utstilte modellene. Det er selvfølgelig mange dekorasjoner som inneholder historiske elementer. Og hvis man tok kostymer med i betraktningen ville man nok finne klarere eksempler på historiske stiliseringer, gjennom en selektiv bruk av historiske kostymeelementer. Men få av de scenografiske modellene vitner om bestrebelse etter å skape en helhetsmessig, stilisert representasjon av en spesifikk historisk epoke. Dette henger kanskje sammen med at historisme generelt ikke var spesielt aktuelt i 1960- og 70-årene, som mange av modellene stammer fra. Mot slutten av 1980- og begynnelsen av 90-årene dukker det imidlertid opp flere historiske elementer og referanser i scenedekorasjonene. Dette henger kanskje sammen med den postmoderne kunst- og kulturstrømmingen, hvor blant annet ideen om "historiens gjenkomst" dukket opp som en reaksjon mot modernismens tenderende a-historisitet.

De relativt mange utstilte scenemodeller til Holberg-oppsetninger (i alt 8) er kanskje de som fremviser mest av historisk og miljøspesifikk stilisering. Det har siden 1930-årene vært en tradisjon ved DNS å sette Holberg-komediene inn i spesifikke bergenske miljøer, og dermed også en tradisjon for egenartede historiske og miljøspesifikke scenografiske stiliseringer. Tre av de utstilte Holberg-dekorasjonene viser typiske bergensmiljøer og en fjerde et strilemiljø (dvs. et sted på landet i omegnen av Bergen).

Scenografimodellen til *Barselstuen* (4) fra 1968, med regi av Arne Thomas Olsen og scenografi av Christian Egemar, viser et gateløp av typiske bergenshus. Gateløpet består av to rekker av små hvite trehus, satt opp med et dypt sentralperspektiv. Det er på denne måten også en estetisk-historisk referanse i scenografien til barokkteatrets sentralperspektiviske

scenedekorasjoner, som var en vanlig dekorasjonsform på Holbergs tid.

Den mest erkebergenske varianten av Holberg-dekorasjoner er imidlertid bruken av motiver fra Bryggen. Dette ser man eksempel på i scenemodellen til *Den politiske kandestøber* (10) fra 1970, i regi av Knut Thomassen og med scenografi av Christian Egemar. Scenedekorasjonen viser en passasje mellom bryggehus, som har fått en liten ekspresjonistisk vri som imidlertid ikke ligger så langt fra slik som bryggehusene faktisk fremstår, når man betrakter dem inne i bryggepassasjene.



Den politiske kandestøber av Ludvig Holberg DNS Store Scene 1970. Scenemodell/scenografi Christian Egemar. Fotograf Svein Skare.

I scenografien til *Den Stundesløse* (68) fra 1984, iscenesatt av Kjetil Bang-Hansen, er vi så å si trådt inn i et hus på Bryggen, slik vi kjenner dem fra avbildninger og Det hanseatiske museum. Dekorasjonen, igjen laget av Christian Egemar, var bygget opp med flere simultane, dvs. samtidig synlige spilleplasser i to etasjer. Scenografien bidro sammen med spillemåte og språkføring til å gi oppsetningen en sterk grad av bergenskoloritt.

Den spesielle bergenstradisjonen for Holberg-scenografier ble imidlertid brutt fra slutten av 1980-årene, blant annet gjennom en rekke av

utenlandske regissør som sammen med "egne" scenografer brakte nye elementer inn i den bergenske Holberg-tradisjonen. Fra slutten av 1980-årene og fremover dukker det opp flere historiske referanser i Holberg-scenografiene. Men referansene viser nå mer til en europeisk teatertradisjon, som Holbergs komedier jo i utgangspunktet er skrevet i forhold til. Dette ser man f.eks. i scenemodellen til *Jeppes på Bjerget* (48) fra 1987, laget av den franske scenografen René Allio til den britiske regissøren William Gaskills iscenesettelse. Dekorasjonen hadde et meta-teatralt uttrykk gjennom oppstillingen av klassiske barokkulisser omkring et simpelt dansk bondemiljø. Dette innbar en høy grad av stilisering, basert på en kontrasterende sammenstilling av svært ulikartede historiske referanser.

Senere i artikkelen, i forbindelse med omtalen



Jeppes på Bjerget av Ludvig Holberg, DNS Store Scene 1987. Scenemodell/scenografi René Allio. Fotograf Svein Skare.

av symbolske og allegoriske stiliseringer, skal jeg ta opp en nyere Holberg-scenografi som også brøt med den bergenske tradisjonen, *Erasmus Montanus* (57) fra 2000.

Episk stilisering

Tendensen i retning av stadig mer radikale stiliseringer, gjennom forenkling, estetisering og underliggjøring, karakteriserer den generelle scenografiske utviklingen fra 1960-årene og

fremover. En viktig impuls i den retning kom med Brechts episke teater, slik det ble utviklet ved Berliner Ensemble Øst-Tyskland i 1950-årene og derfra inspirerte teaterutøvere over alt i Europa, blant annet i Bergen hvor Berliner Ensemble gjestespilte i 1974.

Brecht-inspirasjonen kom til uttrykk i bestrebelse etter å lage politisk – dvs. samfunnsengasjert – teater, som innebærer en bestemt form for stilisering. En episk stilisering er forankret i en realistisk virkelighetsoppfattelse, marxistisk definert som "den sosiologiske virkeligheten". Men de realistiske elementer er i en episk stilisering fragmenterte og benyttes på en (ideologisk) målrettet måte. Brecht sier mange steder i sine teaterteoretiske skrifter at en oppsetnings enkeltelementer (musikk, lys, scenografi, skuespillere etc.) ikke skal smelte sammen til en helhet. I stedet skal de fremstå som adskilte og selvstendige kunstneriske kommentarer til den tematikken som forestillingen omhandler.⁴ På denne måten skal de enkelte scenografiske elementer og måten de er satt sammen på uttrykke en samfunnsmessig holdning (av Brecht kalt "gestus") til stykkets tematikk. Samtidig skal også selve den sceniske konstruksjonen være synlig og gjennomskuelig for publikum. En episk scenedekorasjon kan være som en romlig collage av ulike elementer. Scenerommet vil gjerne være innrettet med flere spillesteder, som ikke er knyttet sammen på realistisk vis, men er montert sammen ut fra en episk (-ideologisk) logikk.

Scenemodellen til *En handelsreisendes død* (14), som ble satt opp på DNS 1972 i regi av Otto Homlung og med scenografi av Christian Egemar, er kanskje det første eksemplet på en konsekvent episk stilisert scenografi. Det realistiske rommet var brutt ned til fordel for en fragmentert fremstilling av ulike rom og steder. Storbyhjemmet til familien Loman var bygget opp som en konstruktivistisk installasjon på dreiescenen med mange ulike "rom" og spilleplasser. Bak denne romlige installasjonen ble det projisert bilder av den amerikanske storbyen. Stykkets retrospektive

eller episke tilbakeblikkscener ble spilt på mindre, praktikable spilleplattinger. Disse ble trukket inn og plassert på scenegulvet foran den større installasjonen på dreiescenen, hvor scenene i det Lomanske hjemmet utspilte seg. Slik hadde scenografen forsøkt scenografisk å legge til rette for de episke aspekter i det ellers psykologisk-realistisk orienterte stykket.



En handelsreisendes død av Arthur Miller, DNS Store Scene 1972. Scenemodell/scenografi Christian Egemar. Fotograf Svein Skare.

Brecht-impulsen kom især til uttrykk i Brecht-oppsetningene under Knut Thomassens (1967-1976) og Sven Hennings (1976-1982) sjefsperioder ved DNS: *Fru Carrars børs* (15) 1972, *Arturo Ui* (72) 1974 og *Det gode menneske fra Sezuan* (33) 1976. Alle disse oppsetningene hadde dekorasjoner med en utpreget episk stilisering, dvs. med en høy grad av fragmentering og bestrebelse etter å gi scenografien et politisk-samfunnsrelatert uttrykk (gestus).

Scenografien til *Det gode menneske fra Sezuan*, 1976, var laget av Christian Egemar. Østtyske Wolfgang Pintzka, som etter hvert bosatte seg i Norge, hadde ansvar for regien.

Den sentrale delen av scenografien var bygget opp som en installasjon på dreiescenen med mange ulike elementer, nivåer og flater, som ga

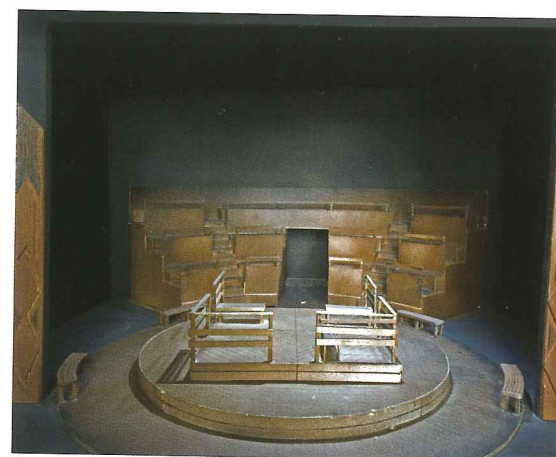


Det gode menneske fra Sezuan av Bertolt Brecht, DNS Store Scene 1976. Scenemodell/scenografi: Christian Egemar. Fotograf Svein Skare.

mulighet for varierende personarrangementer og en fysisk ekspressiv spillestil. Dekorasjonen representerte en slumby, som kunne være hvor som helst i verden. Slummiljøet ble kontrastert eller kommentert av projeksjoner på fonden av en moderne storby med flotte høyhus. I tillegg var det noen enkle sceniske installasjoner på fremscenen, hvor enkelte utvalgte scener foregikk. Samlet sett utgjorde scenografien en collage av en storby, som samtidig var en "spillemaskin" for skuespillerne å boltre seg i. Scenografien var grunnleggende utformet på en slik måte at den bidro til å klargjøre stykkets politiske budskap for publikum.

Rituell stilisering

Jeg har valgt betegnelsen "rituell stilisering" om åpne, romlige scenografier som inkluderer publikum og legger til rette for fellesskapsopplevelser mellom utøvere og tilskuere. Gjennom det såkalt rituelle teaters fremvekst på 1960- og 70-tallet gjennom blant annet Grotowski og Barba, var det et gjennombrudd av nye scenografiske løsninger som sammenfatter scene og sal – utøvere og publikum – i et fellesskap omkring et rituell spill. Selv om en oppsetning ikke tematiserer ritualer, innebærer en inkluderende scenografi hvor publikum og utøvere deler et felles rom at rituelle fellesskapsopplevelser muliggjøres. Men som regel er slike scenografisk-romlige løsninger del av en overordnet bestrebelse i retning av ritualitet hos teaterutøverne. Nå avhenger det ikke bare av scenografien om en



Equus av Peter Shaffer, DNS Store Scene 1975. Scenemodell/scenografi Christian Egemar. Fotograf Svein Skare.

forestilling antar rituell karakter. Vel så viktig er oppsetningens dramaturgiske oppbygging og hvordan forholdet og utvekslingen mellom utøvere og publikum foregår i løpet av forestillingen.

Man kan både blant de utstilte scenemodellene og andre oppsetninger på DNS, især på Lille Scene og Småscenen, finne eksempler på rituell stilisering eller "total teater" som var en vanlig betegnelse av slike romlige og inkluderende scenografiske løsninger på 1970- og 80-tallet.

Det første eksempelet på en rituell stilisert scenografi er til *Equus* (26) av Peter Schaffer, satt opp på hovedscenen 1975 med Sven Henning som regissør og Christian Egemar som scenograf. Scenografien var montert på scenen som en



Romeo og Julie av William Shakespeare, DNS Lille Scene 1979. Scenemodell/scenografi John-Kristian Alsaker.

mellomting mellom en boksearena og et medisinsk disseksjonsteater. En del av publikum var plassert bakerst på scenen på amfiaktige plasser. Disse var meget tett på spillet og sett fra salen ble dette publikummet inkludert i hendelsene på arenaen.

Alle aktører var nærværende under hele forestillingen, enten som deltakere i det som utspilte seg på arenaen eller sittende omkring som betraktere (på linje med publikum). Dette bidro også til å underbygge den rituelle fellesskapsopplevelsen, som den scenografiske oppbyggingen la til rette for. Stykket har en religionspsykologisk tematikk om gutten Alen som i sitt mentale liv har byttet ut Kristus med hesteguden Equus, hvilket har ført til at han har stukket ut øynene på 6 hester. Handlingen dreier seg om den psykiatriske behandlingen av gutten. Forestillingen forløp som en mellomting mellom et ritual og en psykoanalytisk terapisesjon.

Romeo og Julie (36), 1979, ble satt opp på Lille Scene i regi Stein Winge og med scenografi av John-Kristian Alsaker.

Scenerommet var utformet som en fengselslignende installasjon med et gitterverk som sperret publikum inne sammen med skuespillerne. Publikum satt plassert på benker på to sider av spilleområdet med et gulv malt i sjakkbrettmønster. Maktkampen mellom familiene til Romeo og Julie ble utspilt som et sjakkspill, med deltakerne som brikker styrt av usynlige hender. Innesperret sammen med stykkets



Kongehuset i Teben av Sofokles, DNS Småscenen 1985. Scenemodell/scenografi Helge Hoff Monsen. Fotograf Svein Skare.

personer ble publikum "tvunget" til en nærgående gjennomleving av et rituelt stilisert spill om kjærlighet, makt og død.

Kongehuset i Teben (74), basert på tre tragedier av Sofokles, ble i 1985 satt opp på Småscenen i regi av Kjetil Bang-Hansen og med scenografi av Helge Hoff Monsen. I den scenografiske utformingen var avstanden mellom scene og publikum forsøkt eliminert. Publikum satt plassert i en detaljrik "gresk" dekorasjon, og måtte forflytte seg flere ganger etter hvert som handlingen skred frem.

I en programartikkel til oppsetningen skrev Kjetil Bang Hansen og daværende dramaturg Tom Remlov: "Vi ville trekke publikum helt inn i den

greske verden slik at de kunne oppleve nærhet med dette stoffet som atenerne selv engang opplevet..."

Gjennom den romlige utformingen hadde man forsøkt å legge til rette for en rituell opplevelse. Og det lyktes langt på vei. "Med scenografiens hjelp kommer vi tragedien svimlende nær", skrev Astrid Slettbak i sin anmeldelse i VG, mens BTs anmelder, Sissel Hamre Dagsland, beskrev det som "en sammensmeltning av scenerom, regi og teateropplevelse", begge 23. mai 1985.

Grafisk stilisering

Grafisk stilisering sammenfatter en rekke ulike estetisk baserte måter å stilisere det scenografiske



Kongehuset i Teben av Sofokles, DNS Småscenen 1985. Med publikum og skuespillere under forestilling. Scenografi Helge Hoff Monsen. Fotograf Hans Jørgen Brun.

rommet på. Det kan f.eks. være tale om scenografier hvor rommets geometriske aspekter er fremhevet, eller scenografier bygget opp ved hjelp av geometriske elementer som linjer, flater og romlige objekter. En annen variant av grafisk stilisering kan bestå i bruken av organiske og amorfne former, inspirert av naturelementer som vann, planter og geologiske formasjoner. Gjennom slike stiliseringer skapes det ofte scenografier som nesten fullstendig bryter med den realistiske representasjonen, men typisk vil det i slike scenerom ofte bli benyttet enkelte realistiske rekvisitter og møbler, som gjennom skuespillernes bruk av disse skaper realistiske assosiasjoner. Gjennom organiske stiliseringer kan det også noen ganger etableres symbolske konnotasjoner, slik at en organisk stilisering kan gå over i en symbolsk stilisering.

Et eksempel på en geometrisk stilisert scenedekorasjon ser man med modellen til Ibsens *Brand* (5), 1968, med Knut Thomassen som regissør og Christian Egemar som scenograf. Dette er et typisk eksempel på en grafisk eller geometrisk stilisering av fjellformasjoner. Disse formasjonene var bygget opp plastisk-romlig med en avansert bruk av hydraulik, slik at de enkelt (stiliserte) fjellplatåer eller formasjoner kunne vippes eller løftes opp og ned, og dermed danne stadig nye spillesteder for skuespillerne. Samtidig med denne grunnleggende stiliserte og teknisk



Brand av Henrik Ibsen, DNS Store Scene 1968. Scenemodell/scenografi Christian Egemar. Fotograf Svein Skare.

avanserte scenedekorasjon, ble det benyttet enkle realistiske rekvisitter og møbler.



Men i morgen! av Nordahl Grieg, DNS Småscenen 1982. Scenemodell/scenografi Helge Hoff Monsen. Fotograf Svein Skare.

Men i morgen! (41) ble satt opp på DNS Småscenen i 1982, i regi av Bentein Bårdson og scenografi av Helge Hoff Monsen. Scenemodellen vitner om en stilisering basert på en sterk geometrisk-romlig forenkling. Scenografien besto rett og slett av et kvadratisk platå med et innebygget badebasseng. Dekorasjonen dannet slik en naken spilleplass uten noen tydelige semantiske referanser. Men med skuespillernes tilstedeværelse i kostymer ble det til et overklassemiljø "ved bassengkanten". En slik rent geometriske scenografi uten, eller med meget få, realistiske elementer, er utfordrende for skuespillerne, idet de står langt mer nakne enn i et rom med realistiske elementer. Intensjonen i denne oppsetningen synes nettopp også å ha vært å la scenografien være en visuell kontrast til det psykologisk-menneskelige dramaet.

Scenemodellene nr. 16 og 18 er begge til *Macbeth*-oppsetninger i henholdsvis 1972 og 2006. Disse to scenografiene med mer enn 30 års mellomrom er med sine organiske stiliseringsformer forbausende like. Scenografien fra 1972 var laget av Christian Egemar, mens Charlotte Nylund hadde laget den til oppsetningen i 2006.



Macbeth av William Shakespeare, DNS Store Scene 1972. Scenemodell/scenografi Christian Egemar. Fotograf Svein Skare.

Organiske stiliseringsformer har vært meget utbredt innen moderne scenografi. Og det kan ofte i slike scenografier være trekk som ligner Appia og Craigs ulike scenografiske forslag, som jeg for eksempel mener man kan se i disse to modellene. Organisk stiliserte scenedekorasjoner fungerer godt i forhold til den menneskelige figuren som aktør, fordi mennesket som organisk figur er nært beslektet med andre organiske former. Dette samsvaret mellom mennesket som figur og andre organiske former kan i stor grad benyttes som grunnlag for etablering av estetiske og symbolske konnotasjoner, og slik er det mange ganger glidende overganger mellom organisk stiliserte og symbolsk stiliserte scenedekorasjoner.

Ingen av de to *Macbeth*-modellene fremstår umiddelbart som symbolske. De organiske

formasjonene kan heller ses som realistisk antydende, idet de vekker assosiasjoner til en mørk og uhyggelig middelalderborg.

Symbolsk og allegorisk stilisering

Symbolske stiliseringer oppstår når mangetydighet forsøkes kommunisert gjennom den scenografiske utformingen. I en symbolsk stilisering vektlegges det estetisk-sanselige uttrykket. Gjennom det sanselige antydes og stimuleres et mangfold av betydninger eller mulige betydninger, som det er opp til den individuelle tilskueren å forstå. Symbolske stiliseringer kan både skapes ved hjelp av realistiske elementer og gjennom geometriske eller organiske stiliseringsformer. Avgjørende er at uttrykket oppleves som betydningsladet og åpent i mange ulike retninger, og at det må tolkes individuelt. I en allegorisk stilisering, som ofte kalles symbolsk, er ikke det sanselige aspektet avgjørende, her handler det primært om betydning. En allegorisk fremstilling kan og vil avkodes rent intellektuell som et "budskap" eller en betydning som er lagt inn i fremstillingen ved hjelp av bestemte stiliseringsgrep, men det kan være at man trenger en bestemt nøkkel for å avkode budskapet.⁵ En episk stilisering kan således ses som allegorisk, hvor den gestiske betydningen må avleses ved hjelp av marxistisk teori.

Vinteren revner (43) av Cecilie Løveid ble satt opp på Lille Scene i 1983, med Torunn Ystaas som regissør og Svein Lund-Roland som scenograf. Denne scenografien oppfatter jeg som symbolsk.



Vinteren revner av Cecilie Løveid, DNS Lille Scene 1983. Scenemodell/scenografi Svein Lund-Roland. Fotograf Svein Skare.



Erasmus Montanus av Ludvig Holberg, DNS Småscenen 2000. Scenemodell/scenografi Kim Witzel. Fotograf Svein Skare.

Scenerommet er slik det fremgår av modellen og fotografier av den faktiske scenografien, ubestemmelig som sted. Det består av en buet aluminiumsvegg omkring et øde rom, hvor et stort, blåhvitt tekstil folder seg ut, kanskje illuderende et snøskredd. Dette er kontrastert av en enslig palme, som står plantet i rommet.

Det er umulig å avkode hva disse elementene enkeltvis eller sammen skal bety. Intensjonen har sannsynligvis vært å lage et åpent og mangetydig fortolkningsrom for handlingen – et mor/datter forhold – å spille seg ut i. Mange subjektive og symbolske betydningsdannelser var mulige.

Erasmus Montanus (57) ble satt opp på Småscenen i 2000, med Emil Korf Hansen som regissør og Kim Witzel som scenograf.

Scenografien til *Erasmus Montanus* mener

jeg kan forstås som en allegorisk stilisering.

Det meget brede scenerommet viste en slags fjellhall med elevatoradkomst og mynttoalett. I denne fjellhallen regner det stadig og mye! Den allegoriske betydningen av scenografien lå begrunnet i scenerommets innhold av en mengde henvisninger til Bergen (Holbergs stykke foregår i landsbyen "Bierget"), som et fysisk og sosialt trangt sted, en utsprengt hall i fjellet, hvor det regner mye.⁶ De scenografiske referansene til bergensk lokalpatriotiske og nasjonalisme ble underbygget av "hjemmestrikkede", bunadsaktige kostymer, og landsbyboernes jevnlige avsynging av nasjonale sanger.

Et annet eksempel på en symbolsk stilisert scenografi kan være *Putemannen* (60) av Martin McDonagh, satt opp i 2004 på Lille Scene, i regi av



Erasmus Montanus av Ludvig Holberg, DNS Småscenen 2000. Med skuespillere under forestilling. Scenografi Kim Witzel. Fotograf Thor Brødreskift.



Putemannen av Martin McDonagh, DNS Lille Scene 2004. Scenemodell/scenografi av Arne Nøst. Fotograf Svein Skare.

Yngve Sundvor og med scenografi av Arne Nøst. Scenografien viser et rom fullt av store, tykke rør som vrir og bukter seg inn i hverandre. I løpet av forestillingen forvandles rommet seg stadig til nye formasjoner av forvridde rørledninger. Det kunne virke som om en befant seg i "buken" eller "maskinrommet" til et samfunn styrt av vold og terror. Rommet er klaustrofobisk og det er vanskelig å definere hva rørene egentlig konnoterer, det er mangetydig. Men det er noe truende ved dette rommet av rør. Det kan være som samfunnets blodomløp, eller det kan være et indre organ for den makten som kanskje på grusomt vis rår over menneskenes liv og død. Slik oppsto det symbolske referanser til en større sammenheng i det sterkt stiliserte scenerommet.



Familien av Claes Andersson, DNS Lille Scene 1975. Scenemodell/scenografi Gregory Smith. Fotograf Svein Skare.

Abstrakt realisme

En stiliseringform som man finner mye av i europeisk teater fra 1990-tallet og i flere av de scenografiske modellene, kan karakteriseres som "abstrakt realisme". Dette er en variant av stilisert realisme hvor en høy grad av underliggjøring oppstår gjennom en egen stilisering av et tilsynelatende realistisk scenerom. Scenografien er tilsynelatende realistisk, men på en slik måte at den fremstår som en "kopi av kopien" eller et "simulacra" (Baudrillard). Det kan for eksempel være tale om et scenisk univers satt sammen av realistiske elementer, men satt sammen på en slik måte at helheten fremstår som så underliggjort at etterlikningsforholdet til den realistiske virkeligheten på tross av likheten løser seg opp. Slik etableres det ved hjelp av realistiske elementer et totalt annerledes (eller underliggjort) univers. Den scenisk realiserte scenografien kan f.eks. være som en kopi av scenemodellen, dvs. man har forsøkt å gjenskape selve det *modell-aktige* på scenen.

Et av de tidligste eksempler på det jeg betegner som abstrakt realisme er scenografien til *Familien* (30) fra 1975, med regi av Knut Thomassen og scenografi av Gregory Smith. Denne scenografien kunne kanskje karakteriseres som dokumentarisk-episk stilisering, i kraft av bruken av samtidig



Namnet av Jon Fosse, DNS Lille Scene 1995. Scenemodell/scenografi Olav Myrtrvedt. Fotograf Svein Skare.

eller simultan fremstilling av alle rom i en trangbodd skandinavisk leilighet. Veggene mellom rommene (stue, kjøkken, soverom, toalett etc.) var fjernet, og bare oppstilte dørkarmer markerte overgangene mellom de ulike rommene. Rommene var tett og dukkehusaktig møblert med typiske 1970-talls møbler. Sett som et "dukkehus" eller en modell av et hjem, var det ikke tale om en illusjonistisk etterlikning av et virkelig miljø, men heller om et abstrahert og modellaktig miljø.

Især gjennom Jon Fosse-oppsetningene fra midten av 1990-tallet synes en ny abstrakt tilnærming til realismen å ha fått gjennomslag i norsk teater. To av de i alt tre Fosse-oppsetningene, som er representert med scenemodeller på utstillingen, mener jeg kan karakteriseres som abstrakt realisme. Det gjelder *Namnet* (53) fra 1995, i regi av Kai Johnsen og med scenografi av Olav Myrtrvedt og *Jenta i sofaen* (58), 2003, regissert av Morten Borgersen, også med scenografi av Olav Myrtrvedt. Den tredje Fosse-oppsetningen på utstillingen er *Draum om hausten* (63) fra 2005, med regi av Terje Mærli og scenografi ved Åse Hegrenes. Scenografien til denne siste oppsetningen må karakteriseres som grafisk stilisering. Men forskjellen mellom grafisk stilisering og abstrakt realisme er subtil og kan være vanskelig å beskrive. Samtidig som norske Fosse-scenografier gjerne veksler mellom grafisk stilisering og abstrakt realisme, vil det også ofte være overslag mot det symbolske.

Scenedekorasjonen til *Namnet* er både

ekstremt realistisk samtidig som den er abstrakt. De fleste av de forholdsvis få elementene i rommet, som TV, lamper og annen veggpynt, vises som todimensjonale fotokopier limt opp på dekorasjonsveggene. Bare sofaen, stolene og bordet midt i rommet er romlig-tredimensjonale. Men også dette møblelementet har i kraft av sin anonymitet noe todimensjonalt over seg. Gjennom denne todimensjonaliseringen blir scenerommet avkledd all form for liv og får et abstrakt preg. Samtidig viser en sammenlikning at den faktiske scenografien til *Namnet* ble en nærmest nøyaktig kopi av modellen, og at det modellaktive på denne måten var bevart i den realiserte scenografien.

Konklusjon

Etter å ha diskutert ulike scenografiske stiliseringsformer med utgangspunkt i scenemodeller utstilt på Bergen museum (2007), mener jeg å kunne se noen hovedtendenser som ikke bare gjelder det scenografiske, men også har med dramaturgi å gjøre, dvs. hvilken dramatik som har vært spilt og hvordan denne behandles i regiarbeidet.

Den første tydelige tendensen gjelder den bergenske Holberg-tradisjonen, og hvordan historiske bergensmiljøer har vært benyttet mer eller mindre stilisert i scenografien. Men denne lokalt orienterte historismen ble etter hvert på 1980-tallet avløst av en mer europeisk orientert, postmoderne historisme.

Den neste tydelige tendensen, som især

kjennetegnet 1970-årene, kom med innflytelsen fra Brechts teater. Dette kom til uttrykk i episk-gestiske stiliseringer av scenografien, til Brecht-oppsetninger og oppsetninger av annen beslektet dramatik.

Den tredje tendensen som jeg vil fremheve gjelder forsøkene med romlig-rituell stilisering. Dette innebar ikke nødvendigvis at oppsetningen som helhet var rituell. Men når scenografien er utformet på en måte som skaper nærhet mellom aktører og tilskuere og legger til rette for en fellesskapsfølelse, da kan en slik scenografisk utforming karakteriseres som rituell.

En fjerde tendens, som kanskje er typisk postmoderne, gjelder den stiliseringsform jeg har beskrevet som "abstrakte realisme". Denne formen synes på 1990-tallet og fremover å være blitt stimulert av Jon Fosses dramatik, hvilket man kan finne eksempler på både ved DNS og andre norske teatre. Det kan imidlertid være vanskelig å skille mellom det jeg betegner som abstrakt realisme og grafisk stilisering, for eksempel i scenografier til Fosse-oppsetninger.

Det er i det hele tatt ikke så lett å kategorisere en scenografi stilmessig. Betydningen av det scenografiske uttrykket henger uløselig sammen med en teateroppsetnings helhetsmessige oppbygning og dramaturgi. Jeg mener imidlertid det kan være fruktbart å analysere en scenografisk utforming isolert fra forestillingen, for å tydeliggjøre hva en scenografisk stilisering kan bidra med til opplevelsen av en teaterforestilling.

Noter

- 1 "Style. Term used for a coherence of qualities in periods or people. This is a provisional definition for one of the most difficult concepts in the lexicon of art, and one of the chief areas of debate in AESTHETICS and ART HISTORY" (Turner 1996, s. 876).
- 2 Meyerholds to artikler "Første forsøk med et stilisert teater" og "Det stiliserte teater" fra 1907, har i den danske oversettelsen i *Det Teatralste Teater*, utgitt 1973 av Odin Teatret, fått overskriftene "De først forsøg på at skabe et symbolsk teater" og "Det symbolistiske teater". Begrepet "stilisering" er i disse artiklene konsekvent oversatt med "symbolsk". I tyske og engelske oversettelser benyttes både i overskrifter og gjennomgående i tekstene begrepene "Stilisierung" (ty.) og "Stylization" (eng.). Dette refererer til det russiske begrepet „stilizacii“ som Meyerhold benyttet. Noen steder i teksten benyttet han begrepene „uslovnost“ og „uslovnij teatr“. Disse begrepene betyr noe i retning av synliggjøring av det kunstmessige eller teatral. Ref. Vsevolod Meyerhold, "Erste Versuch der Begründung eines Stilisierten Theater" og "Das Stilisierte Theater" (Turk 1992, s. 128-142).
- 3 Numrene i parentes etter titlene på scenografimodellene viser til nummereringen av modellene på utstillingen "Den Teatral illusion" og nummereringen i katalogen til denne utstilling.
- 4 Se f.eks. Brechts dramaturgiske og scenografiske ide om "Trennung der Elemente" i artikkelen „Die Bühnenbau des Epischen Theaters“ (Brecht 1963, s. 223).
- 5 Forskjellen mellom symbol og allegori er ikke lett å beskrive. I vår tid benyttes og forstås symbolbegrepet ofte som en variant av tegnbegrepet (hvor især visuelle og entydige tegn som for eksempel trafikkskilt betegnes som symboler). På den annen side blir allegoriske fremstillinger ofte betegnet som symbolikk. Slik forveksles og sammenblandes symbol og allegori. I *Wahrheit und Methode* viser Gadamer hvordan distinksjonen mellom allegori og symbol ble etablert i forbindelse med den romantiske estetikken, som dannet grunnlag for den moderne estetikens utvikling. I følge Gadamer har de to begreper i utgangspunktet ikke noe med hverandre å gjøre: "Allegorien hører opprinnelig til i språkets, Logos, sfære, og er slik en retorisk og hermeneutisk figur. I stedet for det egentlig mente, sies noe annet og mer håndgripelig, men på en slik måte, at det egentlig mente blir forståelig. Symbol derimot er ikke avgrenset til Logos' sfære, for symbol viser ikke til noen annen betydning via sin umiddelbare betydning, men har sin "betydning" i det umiddelbart sanselige. Som noe forevist, er det det hvorved man erkjenner noe annet. Åpenbart betyr "symbol" det som ikke bare har innhold, men også gyldighet som umiddelbar forevisning." (Gadamer 1990, s. 68-69, min oversettelse). Den romantiske og moderne estetiske oppfattelse av symbolet vektlegger altså ifølge Gadamer enheten av sansning og betydning. Dermed overskrider den estetiske symboloppfattelse det logisk (språklig) fattbare. Allegorien derimot er ifølge denne oppfattelsen basert på språklig logikk, og det sanselige fungerer bare som formidler av betydningen. Slik inkluderer symbolet også den subjektive sansning og opplevelse, mens allegorien bygger på noe allment – logisk – tilgjengelig, men for å forstå en allegori må man inneha nøkkelen eller koden.
- 6 Skuespilleren Trond Espen Seims uttalelser om Bergen til den tyske TV-kanalen ARD, april 2008, minner meg om

opplevelsen av oppsetningen av *Erasmus Montanus* DNS år 2000. Seim, som ble intervjuet av den tyske TV-kanalen i forbindelse med lanseringen av Varg Veum-filmen i Tyskland, spilte selv hovedrollen i *Erasmus Montanus* på DNS, og bodde på daværende tidspunkt i Bergen. Seim sa blant annet dette om byen: "Du er omringet av høye fjell, det regner hele tiden, og på den andre siden er havet. Husene presser seg inn i fjellet, og ofte blir denne trangheten i dalen så uutholdelig at byen truer med å sprekke som en betent kvise" (sitert fra Aftenposten.no, nedlastet 28.04.08). Denne beskrivelsen samsvarer ganske godt med min opplevelse av scenografien til *Erasmus Montanus*. Og det skulle ikke forundre meg om deltakelsen i denne oppsetningen faktisk har preget Trond Espen Seims oppfattelse av Bergen.

Litteratur og kilder:

- Arntzen, K. O., 1987. *TEKST ROM OG BILDE. Premisser for å betrakte moderne teater.*
- I Bastiansen (Trolie), T. (red.), *Teatervitenskap: strategi og analyse. Teatervitenskapelige studier nr. 2.* Universitetet i Bergen.
- Bablot, D. & Bablot, M. L. (ed.), 1982. *Adolphe Appia 1862-1928: Actor – Space – Light.* New York: Riverrun Press.
- Bergman, G. M., 1966. *Den moderna teaterns genombrott 1890-1925.* Stockholm: Bonnier.
- Brecht, B., 1963. *Skriften zum Theater*, bd. 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Gadamer, H. G., 1990 (6.Auflage). *Wahrheit und Methode.* Tübingen: J.C.B. Mohr.
- Grimm, J. & W., 1941. *Deutsches Wörterbuch, Zehnter Band, II.* Abteilung. Leipzig: Verlag von S. Hirzel.
- Innes, C., 2004. *Edward Gordon Craig: A Vision of Theatre.* London: Routledge.
- Meyerhold, V., 1973. *Det Teatralste Teater.* Holstebro: Odin Teatrets forlag.
- René, W & Hume, S. J., 1976 (1929). *Twentieth-century Stage Decoration.* New York: Benjamin Blom.
- Turk, H. (Hrsg.), 1992. *Theater und Drama: Theoretische Konzepte von Corneille bis Dürrenmatt.* Tübingen: Gunter Narr.
- Turner, J. (ed.), 1996. *The Dictionary of Art*, vol. 29. London: Macmillan.